العدد 14 - صيف 2007 م

مجلة العلوم الإنسانية
14
صيف 2007 م
Journal of Human Sciences
جامعة البحرين

صورة المرأة عند الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي

د. يوسف محمود عليمات *

الملخص

تحاول هذه الدراسة تقديم رؤية جديدة لصورة المرأة في نصّ الصعلكة عند الشعراء الجاهليين، انطلاقاً من معطيات النقد الثقافي Cultural Criticism، وطروحاته النقدية التي تسعى إلى فحص البنى النصية، وما تضمره من مرجعيات فكرية وأيديولوجية وتاريخية.

وقد جاءت الدراسة في قسمين:

- **الأول نظري**، ويدرس الصورة الفنية في ضوء النقد الثقافي. وبينت الدراسة أنّ الصورة الفنية تشكل، في منظور القراءة الثقافية، بنية جمالية محمّلة بالأنساق الثقافية المضمرة، وأنّ الصورة قادرة على خلق المعاني والأنساق الأيديولوجية والثقافية التي تتخذ من الرمزي والجمالي أداةً للكمون والاستتار.

- **والثاني إجرائي**، إذ قدمت الدراسة من خلاله صورة جديدة للمرأة في نصّ الصعلكة، مغايرة لدراسات النقاد الذين تناولوا هذا الجانب بالتحليل والنقد. وتحققت الرؤية الجديدة للدراسة من خلال القراءة الفاحصة للموضوعات الآتية:

- صورة المرأة العاذلة.
- صورة المرأة الظاعنة.
- صورة المرأة العاملة.

---

* أستاذ النقد الثقافي المساعد، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، الجامعة الهاشمية، الزرقاء، الأردن.

The Image of Women in the Outcast Vagabond Poets (Al-Sa'aleek) in the Pre-Islamic Age

Dr. Yousef M.Oliemat

Abstract

This study attempts to present a new view of the image of women in the writings of outcast pre-Islamic poet, proceeding from cultural criticism of the time which examines the textual structure and their inherent intellectual, ideological, and historical references.

The study falls in two parts: First; theoretical, and it studies the artistic image in the light of cultural criticism. This image follows an aesthetic structure with an inherent cultural patterns. Second; procedural, and it deals with a new image of women in the outcast text that varies from the study of critics who have dealt with this subject.

A new perception has been verified through an indepth reading of the following:

- The image of blaming women.
- The image of the departing women.
- The image ot the working women.

أولاً: الصورة الفنية وتشكيل النسق : مدخل نظري:

حظي مصطلح «الصورة» باهتمامٍ كبير في الدراسات النقدية المعاصرة على المستويين التنظيري والإجرائي. ولكن على الرغم من هذه الحظوة الملحوظة للمصطلح، فإنّ كلّ هاته الدراسات لم تتمكن من التواضع على حدٍّ جامع مانعٍ لمصطلح الصورة.

ويبدو أنّ «لمصطلح الصورة مفاهيم مختلفة لدى أفرع المعرفة في عصرنا الحديث؛ فمهومه في علم النفس غير مفهومه في الفلسفة، ومفهومه في الفلسفة غير مفهومه في النقد الأدبي أو الشعر، بل إنّ مفهومه في الشعر ليس واحداً دائماً، وإنّما هو في تحوير وتبديل مستمرين حتى أنّ كلّ مدرسة فنية تعطيه المفهوم الذي يتفّق وفلسفتها العامة»[١].

وتشكل الصورة الفنية بما تنطوي عليه من أبعادٍ جمالية مؤسسة على الشعرية وبلاغة المجازات والاستعارات والرموز، فاعلية مؤثرة في البنى النصية للخطاب الأدبي بشكل عام. وقد أشار (ل. س. رامبو) إلى أنّ «التصويريين عدّوا الصورة ليس مجرد نسخ للتجربة، وإنما إعادة خلق مثالي لها وواسطة لرؤية ما وراء الإدراك إلى داخل الأشياء، أي قوة إدراكٍ خاص وجمالية جديدة»[٢].

وأمّا المجال التفصيلي للصورة فإنه «يجعل الصورة تركيبة عقلية تحدث بالتناسب أو بالمقارنة بين عنصرين هما في أحيان كثيرة، عنصر ظاهري وآخر باطني، كما يحدّد جمال ذلك التناسب أو المقارنة بعنصرين آخرين هما: الحافز والقيمة؛ لأن كل صورة تنشأ بدافع وتؤدي إلى قيمة»[٣]. وهذا المفهوم أشار إليه بول دي مان بقوله: «إنّ من الخصائص المميزة للغة الشعرية أن تكون قادرة على إخفاء المعنى وراء إشارة مضللة، مثلما نخفي الغضب أو الكراهية وراء ابتسامة»[٤].

ويرى جون كوين أنّ «وظيفة الصورة هي التكثيف، فالشعرية هي تكثيفية اللغة، والكلمة الشعرية لا تغير محتوى المعنى وإنما تغير شكله، إنها تعبر من الحياد إلى

التكثيف، وهكذا فإن التحليل يقودنا إلى اكتشاف ملمحين ملائمين للصورة: فهي من الناحية البنيوية شمولية، وهي من الناحية الوظيفية تكثيفيّة، إنّها إذن شمولية لكي تتكثف...»[٥]. وتذهب الدراسة الآنية إلى أنّ فاعلية الصورة الفنية في الخطابين الشعري والنثري لا تتحصل في تضمنها للجوانب الجمالية التي أشرنا إليها سالفاً من تشبيه واستعارة ومجاز...إلخ، وإنّما تتجلّى طاقاتها بما تضمره في شفراتها من أنساقٍ ثقافية مخاتلة. وهذا يعني من وجهة نظر الدراسات الثقافية Cultural Studies أنّ «قيمة النصّ تتحدّد بصيغة اندراجها المضاعفة في التشكيل الأيديولوجي وفي النسل المتوافر من الخطابات الأدبية، وبهذه الطريقة يدخل النص في علاقة مع سلسلة محدودة دوماً من القيم والاهتمامات والحاجات والقوى والطاقات والمحددة تاريخياً التي تحيط به، إنّه لا «يعبّر» عن – ولا «يعيد إنتاج» – مثل هذه الأشياء...، بل إنّه يبني نفسه ويشكلها داخلاً في علاقة مع العلاقات الأيديولوجية التي يشكّل نظامها الرمزي»[٦].

وبناء على هذا، فإن النّص الشعري يعدُّ تشكيلاً جمالياً ثقافياً في آن واحد، حيث تصبح المعطيات البلاغية أو مكوّنات الصورة الفنية أدواتٍ مؤثرة تحفز المحلل الثقافي إلى اكتناه المدلولات النسقية في بنية النّص الشعري.

وتحدّث إيجلتون عن قدرة الصورة الفنية على المراوغة والإيحاء؛ إذ إن «الحقل الجمالي تصويري Graphic، ومباشر وفوري ومقتصد، يعمل على الأعماق الغريزية والعاطفية، ولكنه يلعب أيضاً على السطوح الفعلية للإدراك ضافراً نفسه مع مادة التجربة التلقائية ومع جذور اللغة وإيماءاتها»[٧]. ويرى إيجلتون أن هذه الطاقات التي يمتلكها الحقل الجمالي تجعله قادراً على أن يكون طبيعياً، وتقديم نفسه بوصفه بريئاً أيديولوجياً بطرق لا تتوافر بسهولة للحقول السياسية والتشريعية للأيديولوجية[٨].

إنّ القراءة الثقافية للنّص الشعري تركّز على القيمة الجمالية للنّص بوصفها

إشارة ذات مرجعيات أيديولوجية وفكرية وثقافية متشابكة، ولتعرية البعد الأيديولوجي لهذه الإشارات، فإنّه يجب علينا أوّلاً، كما يقول ديك هابدغ Dick Hebdige، أن نفك الإشارات في إطار المعنى المنظّم، حيث تكون الشفرات «المضمنة» ذات أهمية بارزة[٩]. وكما بيّن ستيورت هول Stuart Hall، فإنّها -أي الشفرات تخفي في داخلها وجه الحياة الاجتماعية، وتصورها على أنها قابلة للتصنيف، ومدركة، وذات دلالة[١٠]. وقد وصف هول Hall هذه الشفرات الجمالية بأنّها «خرائط المعنى» حيث تبدو ضرورية في النتاج الأدبي المتخيّر[١١].

وإذا كانت الثقافة تعني أنماطاً خاصة من التنظيم، ونماذج متميزة في الطاقة الإنسانية يمكن أن تكتشف بوصفها إيحاءً ضمن «هويات لا متوقعة» ومتراسلة في ظل الممارسات الاجتماعية المضمرة كما يشير هول[١٢] Hall، فإن تحليل الثقافة يكون «محاولةً لاكتشاف طبيعة التنظيم المعقّدة في هذه العلاقات المتشابكة»[١٣].

وفي إطار هذه العلاقة الفاعلة بين السياق النصي والثقافة، يصبح «النّص الأدبي جزءاً من سياق تاريخي يتفاعل مع مكونات الثقافة الأخرى من مؤسسات ومعتقدات وتوازنات قوى وما إلى ذلك»[١٤]. وبذلك تسعى التاريخانية الجديدة New Historicism، على حدّ تعبير ستيفن غرينبلات Stephen Greenblatt إلى قراءة النص الأدبي في إطاره التاريخي والثقافي حيث تؤثر الأيديولوجيا وصراع القوى الاجتماعية في تشكيل النّص، وحيث تتغير الدلالات وتتضارب حسب المتغيرات التاريخية والثقافية...»[١٥]. وبناءً على هذا التصور فإنّ «مهمتنا التفسيرية يجب أن تكون الفهم الدقيق لنتائج تلك الحقيقة (العلاقة المتبادلة) عن طريق دراسة كل من الحضور الاجتماعي في عالم النص الأدبي، والحضور الاجتماعي للعالم في النص الأدبي»[١٦].

ولعلّ هذا الفهم الجديد لوظيفة الصور الجمالية في بنية النّص الشعري هو ما دفع التاريخانيين الجدد، كما يقول غرينبلات، إلى الاهتمام بدرجة أكبر بجوانب

الصراع اللامتناهي، والتناقضات على حساب مفهوم التكامل، وإلى الاعتناء بالهامشي بدرجة أكبر من المركز، والتحول إلى الاحتفاء بالوظيفة الجمالية المتحققة في النص من أجل فحص الأشكال الأيديولوجية والمادية الخاصة بإنتاج الطبقة الاجتماعية(١٧). وإلى هذا المعنى ذهب لوي مونتروز Louis Montrose عندما أشار إلى أنّ «كتابة النصوص وقراءاتها، بالإضافة إلى إجراءات تداولها وتصنيفها وتحليلها وتدريسها، تجري إعادة بنائها بوصفها أشكالاً من العمل الثقافي يحدّدها التاريخ وتحدّده، ويعاد تفسير القضايا الجمالية والأكاديمية الواضحة على أساس ارتباطها العضوي والمركب بالخطابات والممارسات الأخرى...»(١٨).

إنّ خصوصية العلاقة (الصورة- النسق) تبدو من الأهمية بمكان عند القراءة الثقافية للنصوص؛ فالصورة وفقاً لهذا المنظور تسهم في تشكيل أنساقها الخاصة وتوليدها. ومن ثَمَّ، فإن القراءة الثقافية تكشف أنّ حضور النسق في بناء الصورة «ذو طبيعة سردية، يتحرك في حبكة متقنة، ولذا فهو خفي ومضمر وقادر على الاختفاء دائماً ويستخدم أقنعة كثيرة، أهمها قناع الجمالية اللغوية، وعبر البلاغة وجمالياتها تمرّ الأنساق آمنة مطمئنة من تحت هذه المظلة الوارفة»(١٩). ولا شك في أن هذا الإضمار النسقي «يرتكز على معايير وقيم، تشكل مع الفاعلين الآخرين جزءاً من بيئة الفاعلين»(٢٠). وهكذا فإن «الاستعمال الجمالي للغة (اللغة الشعرية)، كما يشير الناقد الإيطالي أمبرتو إكو Umberto Eco، يستلزم في الواقع استعمالاً انتقالياً، وعاطفياً للمرجعيات... إنّه يثير مرجعيات ليست بالضرورة متناظرة، ومشاعر موسومة بالدقة، ومرتبطة بالمصطلح الذي يحملها»(٢١).

وتكشف القراءة الثقافية الفاحصة لنصّ الصعلكة عن ثنائيات ضدّية مؤسسة على الصراع بين المركزي الذي تمثله القبيلة أو المجتمع الجاهلي بأعرافه وقوانينه، والهامشي كما يبدو في ظاهرة الصعلكة التي كانت تشكّل خطاباً في المعارضة من خلال احتجاجها على الممارسات السلطوية التي تنفذها القبيلة بحقّ الصعاليك.

والدارس يتفق كلية مع ما ذهب إليه كمال أبو ديب عندما قرأ النص الصعلوكي على أنه «انفجار الخروج على هذا الإجماع والممارسة الجماعية، وتأسيس الانبثاق الفردي في العالم واختراقه من أجل تغيير نظام القيم وبنية العلاقات الاجتماعية والاقتصادية السائدة، وتدمير سلطة أصحاب المصلحة في ترسيخ النظام، من أجل تفكيك كلّي لكل ما هو قائم سلطوي»(٢٢).

وبما أنّ نصّ الصعلكة خطاب حجاجي معارض، فإنّ صورة المرأة لدى الشعراء الصعاليك تأتي متسقة في حضورها مع حجاجية ذلك الخطاب. فالمرأة عند الشعراء الصعاليك ليست زوجة أو حبيبةً أو عاذلةً حقيقية كما بدت في دراسات النقاد والباحثين(٢٣)، ولكنها تصبح في ضوء القراءة النقدية الثقافية تقنية أو حيلة نسقية رامزة، وظفها الشاعر الصعلوك لكي يعبّر من خلالها عن رؤاه ومواقفه وتصوراته حول الواقع الوجودي المأزوم.

ثانياً: الإجراء النقدي:

صورة المرأة عند الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي

يمكننا القول، بداءة، إنّ المرأة عند الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي تشكل نسقاً ثقافياً رمزّياً لم تلتفت إليه الدراسات النقدية التي تناولت نصّ الصعلكة بالنقد والتحليل.

وانطلاقاً من فكرة النسق هذه، تأتي هذه الدراسة محاولة استكناه بنية النص الشعري عند الصعاليك؛ لكشف أبعاد الصورة الثقافية للمرأة، وما تحمله من مضامين ودلالات فكرية وفلسفية نامية.

وتظهر القراءة الفاحصة لشعر الصعاليك، إمكانية تشكل ثلاث صور مركزية للمرأة، يمكن تشذيرها على النحو الآتي:

أولاً: صورة المرأة العاذلة.

ثانياً: صورة المرأة الظاعنة.

ثالثاً: صورة المرأة العاملة.

أولاً: صورة المرأة العاذلة

تبدو صورة المرأة العاذلة فاعلة وجليّة في الشعر الجاهلي بشكل عام، إذ إننا نجد على سبيل المثال لا الحصر، حضور المرأة التي تلوم الزوج أو الرجل على إفراطه في الحبّ أو الكرم أو على إقدامه على الموت. بيد أنّ هذه الصورة الواقعية للمرأة لا تنسحب، والحال هذه، على صورة المرأة عند الصعاليك؛ لأنّ حضور المرأة عندهم ليس حقيقياً بقدر ما هو رمزي، يعبّر عن رؤاهم وتصوراتهم للمجتمع والحياة. فالمرأة في حياة الشاعر الصعلوك ليست زوجة أو حبيبةً حقيقية تدفعه إلى التعقل والركون إلى السكون والدعة والاستقرار، وإنّما هي نسقٌ ثقافي مضمر يجسّد حقيقة الصراع بين الصعلوك والقبيلة. وشخصيّة العاذل/ العاذلة، كما يشير الغذامي، تعدّ توريةً ثقافية، وإفرازاً للضاغط النسقي الذي يفرض شرطه على معطيات الثقافة، فيخلق شخصية العاذل الثقافي الذي يتقنّع بأقنعة متعددة؛ ليفرض شروط النسق الفحولي، وينسخ أيّ خطاب آخر مضاد لفحوليّة الثقافة، وشخصية الفحل الجبار[٢٤].

يقول عمرو بن برّاقة الهمْداني[٢٥]:

تقـــول سليمى لا تَعَرَّض لِتَلْفَةٍ ... وليلُكَ من ليل الصعاليك نائمُ[٢٦]

وكيفَ ينـــامُ الليلَ مَنْ جلُّ ماله ... حسامٌ كلَوْنِ الملْحِ أبيَضُ صارمُ

ألم تعلمي أنَّ الصعاليكَ نومُهُم ... قليلٌ إذا نَامَ البَطينُ المُسَـــالِمُ[٢٧]

تحاول سليمى العاذلة في هذه الأبيات أن تبدي حرصها على الشاعر، ويتجلّى هذا الأمر بفعل صيغة النهي «لا تعرّض لتلفة». فهي - أي العاذلة تمثل الجانب المتعقل

الناصح الذي يعي جيداً أن السلوك الخاطئ يؤدي حتماً إلى الهلاك.

ويسعى صوت العاذلة أيضاً إلى قتل روح الإقدام عند الشاعر، وذلك من خلال المقارنة بينه وبين الصعاليك. فهو ليس صعلوكاً في رأيها، ولا ينتمي إلى عالم الصعاليك «وليلك من ليل الصعاليك نائمُ».

فالعاذلة تتخذ من ثقافة القول حيلةً إغوائية؛ لاستقطاب الشاعر إلى عالمها، فهي تؤكد له أنَّ سلوكه مغايرٌ لسلوك الصعاليك، حيث يتسم هذا السلوك بالسكونية التي تنسجم مع مفهوم الحياة وحفظ النفس.

ولكنّ الشاعر، كما نرى، سرعان ما يبادر إلى دَحض كلام العاذلة وتصوّرها عنه؛ لأنه حريص على الانتماء إلى عالم الصعلكة. ومن هنا تتجلّى للدارس حقيقة التضاد بين رؤية العاذلة ورؤية الشاعر، حيث حاولت العاذلة أن تضفي على ليل الشاعر جانب القتامة والسكون، لكي تولّد في نفسه إحباطاً يحضه على الخمول وعدم الحركة والعمل من خلال الصورة الاستعارية «وليلك من ليل الصعاليك نائم».

ولأنّ الشاعر الصعلوك يدرك مغزى النصح الماثل في قول العاذلة، فقد أقدم على إضفاء الصفات اللونية العابقة بالحياة على عالمه الليلي:

وكيفَ ينامُ الليلَ مَنْ جلُّ مالهِ حسامٌ كَلَوْنِ المِلْحِ أبيَضُ صارِمُ

فالليل في رؤية الصعلوك ليس زمناً فيزيائياً عادياً يخلد فيه إلى الراحة والنوم، ولكنّه يتحول إلى أداة لخلق مفاهيم الحياة والبطولة والضياء من العدم. ولهذا بدت صورة الليل عند الشاعر مفعمة بالبياض كما يبدو في الصورة التشبيهية «كلون الملح أبيض صارم».

إنَّ العاذلة في أبيات ابن براقة الهمداني تمثل نسقاً رامزاً يحيل إلى القبيلة أو المجتمع المسالم الذي يعيش فيه الشاعر. فصوت سُليمى هو في واقع الأمر صوت المجتمع الذي يحاول إعادة الشاعر المتمرد إلى النسق الجمعي بما ينطوي عليه من أعراف ومبادئ ومحرّمات.

ولذلك، فإننا نجد الشاعر الصعلوك سرعان ما يعلن تمرّده على صوت المرأة - القبيلة، بحيث نراه يقدّم مسوّغات ورؤى تقرّ بمشروعية فكره وتصرفه الشاذين عن الجماعة.

فالشاعر، إذن، لا يصغي إلى صوت العاذلة لأنه صوت مثبط ومراوغ؛ لأن هذه العاذلة تتخذ من اسمها «سُليمى» وسيلة للتحبّب وإظهار الجانب السلمي في الحياة بغية إقصاء الشاعر عن العمل والمغامرة. كما أنّ النصح في قولها «لا تعرض لتلفة» يشي بمعنى الزجر والتسلط، إذ إنها بمعنى آخر تقمع سلوك الشاعر الصعلوك، وتبذل كلّ ما بوسعها من أجل إخضاعه لصوتها والإذعان لأوامرها.

ويظهر الحوار بين العاذلة والشاعر تناقضاً بين فكرين جوهريين، فكر المجتمع الذي ينبذ فكرة الخروج أو التمرد على قيمه وعاداته، وفكر الصعلوك الذي يرى في قوانين المجتمع ضرباً من التسلط الذي يحدُّ من الحرية الفرديّة، والرغبة في تحقيق الذات. ولعل الصراع بين الفكرين يبدو واضحاً في هذه الأبيات من خلال صوت العاذلة «تقول سُليمى...» وصوت الشاعر «ألم تعلمي أن الصعاليك نومهم...».

فالقول في عرف المجتمع يقترن بضرورة الإصغاء إلى ما يمليه النسق السلطوي، في حين أن «العلمية: ألم تعلمي» تعزز حضور مجتمع الصعلكة وتؤكده، بحيث تجعله واقعاً حقيقياً يجابه ثقافة الصوت/العذل والاستسلام «البطين المسالم» بثقافة الفعل والعمل:

ألم تعلمي أنَّ الصعاليكَ نومُهُم ... قليلٌ إذا نَامَ البَطينُ المُسَالِمُ

ومن النصوص الشعرية التي تجلي صورة المرأة العاذلة عند الصعاليك، قول عروة بن الورد[٢٨]:

أقِلّي عليَّ اللومَ يا بْنَةَ مُنْذِرِ ... ونامي، فإن لم تشتهي النوم فاسهري

ذريني ونفسي أمَّ حسَّان، إنّني ... بها قبلَ ألاَّ أملِكَ البَيْعَ مُشْتَري

أحاديث تبقى والفتى غيرُ خَالِدٍ ... إذا هو أمسى هامَةً تحت صيِّرِ[٢٩]

تجاوبُ أحْجَارَ الكناسِ وتشْتكي إلى كلِّ معروفٍ تــــــراهُ ومُنْكرِ (٣٠)

ذَريني أُطَوِّفُ في البـــلادِ لعلّني أُخلّيــكِ أو أُغْنيكِ عن سُوءِ مَحضَرِ (٣١)

فإنْ فازَ سَهــــمٌ للمنيّةِ لم أكُنْ جَزُوعــاً، وهل عَنْ ذَاكَ من مُتأخَّرِ

وإن فَازَ سَهْمي كَفَّكُم عَنْ مَقَاعدٍ لكم خَلْفَ أدبـــارِ البيوتِ ومَنْظَرِ

تقولُ: لك الويلاتُ هل أنْتَ تاركٌ ضُبُوءاً برَجْلٍ تـــارةً وبمنسَرِ (٣٢)

ومستَثْبِتٌ في مـــالِك العامَ إنّني أراكَ على أقتـــادِ صَرْمـــاءَ مُذْكرِ (٣٣)

فجُوعٍ بها للصـــالحينَ مَزَلَّةٌ مَخُوفٍ رَدَاهـــا أنْ تُصيبكَ فَاحْذَرِ (٣٤)

أبى الخَفْضَ مَنْ يَغْشَاكِ من ذي قرابةٍ ومن كلِّ سَوْداءِ المعـــاصمِ تَعْتَــري (٣٥)

تقدم هذه الأبيات تصوّراً فلسفياً للشاعر الصعلوك حول جدلية الموت والحياة من خلال الصراع مع المرأة العاذلة.

وتكشف صيغ الأمر «أقلّي علي.... ذريني ونفسي.... ذريني أطوف....» عن حضور الذات التي ترفض صوت الآخر/ العاذلة، فتضحي هذه الذات ممتلئة وقادرة على جعل الآخرين يستمعون لصوتها وفكرها.

فالشاعر يخاطب «ابنة منذر، وأمّ حسان»، وهما رمزٌ أنثويٌّ يشير إلى تغاير اسميته، إلى قبيلة الصعلوك، التي طالما توجهت إليه باللّوم والنقد بسبب تمرّده على ما تواضعت عليه من قيم وأعراف.

ونفهم من خطاب الشاعر للعاذلة أن عَذْلها يتسم بالقسوة والإلحاح الدائم، وقد دعاها الشاعر إلى النوم رغبةً منه في التخلّص من سلطة لسانها. ولكننا نراه سرعان ما يتراجع عن فكرة «النوم»؛ ليعزز فكرة «السّهر»، التي تمثل حالةً من اللامبالاة عند الصعلوك بديمومة العذْل وسياسة الإعتاب من جهة، مثلما تصوّر في الوقت نفسه رغبة الصعلوك في أن تبقى هذه العاذلة/القبيلة يقظة ومؤرّقة تجاه أفعال هذا الصعلوك من جهة أخرى.

وينجم عن هذا الصراع الحادّ بين صوت الشاعر وصوت العاذلة رؤيتان مختلفتان

إزاء مفهوم الموت والحياة في الثقافة الجاهلية، فالصعلوك يرى في الإقبال على الموت أو لنقل حب الموت صورة مثالية للخلود الإنساني، في حين ترى العاذلة في هذا الموت إزهاقاً للنفس وفجيعة لا يقبلها العقل.

ويركز عروة في هذا النص، على فعل البطولة أو الفتوة كما أسماه، حيث يغدو هذا الفعل قيمة حقيقية تحفظ ذكر الفتى بعد الموت «أحاديث تبقى والفتى غير خالد...»، فهو يريد أن يولد من الموت حياةً، وهذه الحياة لا يمكن أن تكون وجوداً معايناً إلاّ بالمغامرة في مواجهة الأقدار.

وتكتسب لفظة «هامة» حضوراً دالاًّ وموحياً في قول عروة: «إذا هو أمسى هامةً تحت صيّر»؛ إذ إنّ العرب كانت تزعم أنّ الإنسان إذا قتل، ولم يطالب بثأره، خرج من رأسه طائر يسمى الهامة، وصاح على قبره: «اسقوني! اسقوني! إلى أن يطلب بثأره»[٣٦].

إنّ هذه الأسطورة تؤكد معنى الاغتراب الذي كان يحسّه الشاعر الصعلوك في صراعه مع المجتمع. فهو يعلم أنّ القبيلة استحلّت دمه، فإذا ما مات فإنه لن يجد من ينتصر له ويأخذ بدمه، وستظل هامته كما يقول:

تجاوبُ أحْجَارَ الكناسِ وتشْتكي   إلى كلّ معـــــروفٍ تراهُ ومُنْكرِ

فإدراك الشاعر لهذه الحقيقة جعله متمرداً على صوت العاذلة، وحادّاً في خطابه لها عبر تكرار الفعل «ذريني»، الذي يشي بجنوح الشاعر إلى تحقيق التفرّد الذاتي من خلال عدم الانصياع إلى سلطة آمرة تحدّ من جموحه وآماله، وهذا ما تكشفه القراءة الفاحصة لقول الشاعر:

ذَريني أُطَوِّفُ في البــلادِ لعلّني   أُخلّيكِ أو أُغْنيكِ عن سُوءِ مَحضَرِ

فالقبيلة تودّ لو يبقى هذا الصعلوك في إطار حدودها وسلطتها، إلاّ أن الشاعر يجد في فكرة الطواف: أداة للخروج من إسار هذا الحصار الذي تمارسه القبيلة بحقه، ووسيلة للتخلّي عن فكرها وقيمها، والابتعاد عن ارتكاب الجرائر التي تودي بها إلى

صراع دائم مع القبائل الأخرى «أخليك أو أغنيك عن سوء محضر».

إنّ حرص الشاعر على فكرة الطواف في البلاد ينسجم، والحال هذه، مع رؤيته الخاصة لمفهوم الحياة الحقيقية، ولكنه لا يتفق حتماً مع رؤية القبيلة/العاذلة. فهذا الطواف يحقق حلم الشاعر في تقديم صورة جميلة للموت من خلال ثقافة الأداء البطولي، إذ إن الموت الشريف في وعي الشاعر هو الذي يصنع الحياة والخلود «فإن فاز سَهْمٌ للمنية لم أكن جزوعاً...»، كما أنّ انتصار الذات بعد هذا الطواف سيحقق الثراء للعاذلة/القبيلة؛ ويكفيها مؤونة الحاجة إلى الآخرين «وإن فاز سهمي...» وهذا يعني أن نشدان الموت في ثقافة الشاعر الصعلوك، يسهم في خلق حياتين للإنسان، الأولى تكمن في تخليد الذات بعد الموت، والثانية تتجلى في حالة الثراء الذي يجلبه ابن القبيلة؛ لكي ينقذها من حالة الفقر المدقع الذي قد يلم بها.

ولكن على الرغم مما قدّمه الشاعر من مسوّغات تبيح له الإقدام على الموت من خلال ثقافة البطولة أو الصعلكة، فإننا نجد صوت المرأة في النص لا يرعوي عن الظهور بفعل تكريس سياسة اللّوم المشوب بالتهديد أحياناً، ومن ثَمّ التحذير من نتائج المخاطرة بالنفس والمال أحياناً أخرى، وذلك من أجل ثني الشاعر عن دخول العالم الجديد:

تقولُ: لك الويلاتُ هل أنْتَ تاركٌ ضُبُوءاً بِرَجْلٍ تـــارَةً وبِمنسَرِ
ومستَثْبِتٌ في مالِك العـــام إنّني أراكَ على أقتادِ صَرْماءَ مُذْكِرِ

فالعاذلة أو صوت النسق القبلي، هنا، تستحدث القوة الكلامية بما تنطوي عليه من نقد وتوبيخ شديدين؛ لكي تولّد في الشاعر نفسه إحباطاً يجعله يرضخ في نهاية المطاف لسلطة صوتها. فقد زيّن الشاعر، كما رأينا، صورة الموت، وقدّم للمتلقي رؤية خاصة حول مفاهيم الخلود والبطولة وكذلك المصير الإنساني في الحياة.

وتأتي العاذلة بعد هذا الطموح الوثاب الذي ألفيناه لدى الشاعر تجاه الموت، لتقدّم رؤية سوداوية قاتمة للموت كما يراه الصعلوك، مصورة ذلك الفعل بالشؤم

«أراك على أقتاد صرماء مذكر»، والفجيعة التي لا تليق بأهل الصلاح والرشاد «فجوع بها للصالحين مزلة». وهي بهذا الصنيع تجنح نحو محاصرة الشاعر بالزمن(الموت)، بحيث يبقى الشاعر في قبضة هذا الزمن الوجودي الجماعي، ولا يستطيع الانفلات من إساره.

لقد حاولت العاذلة أن تضع الشاعر في دائرة الخوف والرهبة حتى تبعده عن حدث المجازفة الذي قد يفضي به إلى المجهول، مما يجعل نتائج المغامرة أو الصعلكة تنعكس سلباً على واقعها. بيد أنّ محاولات العاذلة/النسق السلطوي تذهب أدراج الرياح كما نلحظ؛ لأنّ الشاعر متمسك بمبدئه، ورافض الخضوع لسلطة العذل الموجّه إليه من قبل المجتمع. وهذا ما يتبدى لنا في قوله:

أبى الخَفْضَ مَنْ يَغْشَاكِ من ذي قرابةٍ ومن كلّ سَوْداءِ المعاصِمِ تَعْتَري

ومستهنئ زيدٌ أبـوه فلا أرى له مَدفعاً، فاقْنَي حياءَك واصبري

لا يملك الشاعر إزاء هذا العذل القصدي إلاّ أن يواجه صوت العاذلة بأدوات ثقافية مشابهة لتلك التي وظفتها العاذلة للتأثير فيه. فقد اتهم عروة عاذلته بالشؤم، إذ إنّ الذي يتصل بها أو ينتمي إلى عالمها يضحى بعيداً عن أسباب الحياة الكريمة ولذة العيش، وهذا يعني من وجهة نظرٍ أخرى، أن النعمة في ثقافة الصعلوك لا تتحصل بفعل الانتماء القرابي للقبيلة «أبى الخفض من يغشاك...»، ولكنها تكون بفعل الاعتماد على قدرات الذات في مواجهة إشكاليات الحياة. فالشاعر يرى أنّ الذات وحدها بما تملكه من طاقات خلاقة، هي القادرة على صنع عالم الحياة وتشكيله تشكيلاً جمالياً يفيض سعادة وهناءً، بدلاً من تأسيس ثقافة الاتكال على الآخر«ومستهنئ زيدٌ أبوه» التي لا تجدي نفعاً حسب رؤية الشاعر، لأنها تؤسس لظهور صورة العجز الإنساني في مواجهة مفردات الزمن، الموت والفقر، وترسخ معاني الاضطهاد والتشرد جرّاء هذا العجز. فيصبح الفرد خاملاً لا يستطيع الدفاع عن نفسه في نهاية الأمر. وقد تمكن عروة، فعلاً، من قمع صوت العاذلة، من خلال توجيه

نظرها إلى قيمة «الحياء» «فاقني حياءك»، وهي جملة ثقافية دالّة على حقيقة الإرادة عند الذات الفحولية المتصعلكة، التي تحرص دوماً على إثبات حضورها واستعلائها الفردي أمام صوت السلطة المضادة.

وتبدو صورة العاذلة لدى تأبط شرّاً مغايرة لما درجت عليه العادة عند الشعراء الجاهليين تعميماً، وحتى لدى الشعراء الصعاليك تخصيصاً، عندما يوجه خطابه للعاذلة الرجل لا المرأة.

يقول تأبّط شرّاً[٣٧]:

بل مَنْ لعـــذّالة خَذّالة أشِبٍ حَرَّقَ باللّوم جِلْـدي أيَّ تَحْـراقِ[٣٨]
يقولُ: أهلـكتَ مالاً لو قَنِعْتَ به من ثَوْبِ صِدْقٍ ومن بَزٍّ وأعـلاقِ[٣٩]
عـاذلتي إنَّ بعضَ اللّوم مَعْنَفَةٌ وهل مَتَـاعٌ وإنْ أبْقيتُهُ بـاقِ
إني زعيـمٌ لَئِنْ لم تتركُوا عَذَلي أنْ يَسْأَلَ الحيُّ عنّي أهْلَ آفـاقِ
أنْ يسألَ القومُ عنّي أهلَ مَعْرِفَةٍ فلا يُخَبِّرُهُمُ عن ثـابتٍ لاقِ[٤٠]
سدِّدْ خِلالَكَ من مـالٍ تُجَمّعُهُ حتى تلاقى الذي كلُّ امرىءٍ لاقِ[٤١]
لَتَقْرَعَـنَّ عليَّ السِّنَّ من نَدَمٍ إذا تَذَكَّرْتَ يومـاً بعضَ أخلاقي[٤٢]

يتحول خطاب العاذلة في هذه الأبيات من صيغة الأنوثة إلى الذكورة. والعاذلة عندما تتخذ هذا التشكل الجديد المراوغ، إنما تصبح أداةً نسقية خادعة ذات مقصدية محددة. فسلطة العذل الأنثوي، إذن، تضحى سلطة عذلٍ ذكورية؛ لأن لغة الحوار العاطفي تصبح مجدية في ثقافة العاذلة/النسق المجتمعي، لذا فقد كان أجدى بهذه العاذلة اتخاذ أسلوبٍ جديد يستند إلى منطق العقل ذي الصبغة الفحولية المنسجمة مع عالم الصعلوك، أملاً في إرجاع هذا الصعلوك الثائر إلى منظومة القيم والأعراف السائدة.

وتبدو سياسة العذل مثيرة عند الشاعر، مما دفعه إلى الضجر والشكوى « بل من لعذالة خذالة». كما أن صورة العاذلة المتنكرة بصوت الفحل تضحى مدركة في وعي

الشاعر، فهي «خذالة» كثيرة الخذلان لأصحابها، وتخلط الأمور وتعترض على السلوك حتى تكون الرؤية غير واضحة «أشب»، ولكي تحوّل في النهاية جسد الشاعر إلى رماد «حرّق باللوم جلدي..»، فتتعطل قواه الجسدية التي تصبو الى المجد، وليكون العذل /الإحراق بهذه الطريقة حدثاً تدميرياً لفاعلية الحركة عند الصعلوك، مما يسهم في إبقائه في حالة سكونية ثابتة ضمن سلطة الأطر المرجعية.

أمّا موضوع العذل في هذا النصّ، فيكمن في اعتراض العاذلة على تبذير الشاعر لماله، ومن ثم حثّه على انتهاج ثقافة الإمساك أو البخل.

يقولُ: أهلكتَ مالاً لو قَنِعْتَ به   من ثَوْبِ صِدْقٍ ومن بَزٍّ وأعلاقِ

يتضمن هذا البيت مضمراً نسقيّاً من خلال مفردة «المال»، حيث تبدي العاذلة مدى حرصها على ثروة الشاعر واستمراريتها في ظاهر القول. ولكنّ المال، في حقيقة الأمر، لا يعني هنا ذلك الشيء النقدي أو المادي فحسب، وإنما يصبح على المستوى النسقي متعلقاً بحياة الشاعر وسلوكه في الحياة. فامتلاك الشاعر لهذا المال يغدو أمراً مؤرقاً للنسق الجمعي؛ إذ إن اقتناء الصعلوك لمثل هذه الثروة يمكنه من إنفاقها في سبيل تحقيق غايات فردية غير مشروعة تجرّ الحروب والويلات على القبيلة، وهذا ما يمكن أن نفهمه ضمناً من عبارة «أهلكت مالاً».

إن إهلاك المال يمثل في ذهن العاذلة حركية ضدّ الزمن، في حين تشكل ثقافة البخل التي تدعو إليها العاذلة إشارة إلى السكونية وحالة الخضوع لما هو مألوف وقارّ. ولهذا، فإنّ الشاعر يكشف لعبة القناع، الذي يتحول فيه خطاب العذل من صورته الأنثوية إلى صورة الفحولة، حيث يقول:

عاذلتي إنَّ بعضَ اللّوم مَعْنَفَةٌ   وهل مَتَاعٌ وإنْ أبْقيتُهُ باقِ

فالشاعر يخاطب العاذلة الأنثى بوصفها نسقاً ثقافياً قادراً على التنكر، وتقمص أدوار مختلفة من أجل التأثير في الشاعر. وهو في هذا الموضع يحاور المرأة الرامزة إلى القبيلة؛ ليؤكد لها أنّ الحيل التي تمارس ضدّه من قبل هذا الرمز لا يمكن أن

تخضعه لقانون الهيمنة أو سياسة الاحتواء.

إنّ العذل في رؤية الشاعر لم يعد يجدي نفعاً، بحيث يغدو العذل عنده عُنفاً يشي بمعنى التسلط الذي يدمّر الذات، ويجعلها تتلاشى أمام سلطة الزمن/الموت «إن بعض اللوم معنفة».

ويجعل الشاعر من مسألة تبذير المال أمراً مسوّغاً، إذ إنّه يؤمن بحتمية الفناء «وهل متاعٌ وإن أبقيته باقٍ»؛ وكأنه يربط ضمن هذه الرؤية بين ثنائيتين ضديتين هما: البخل/ الموت-الكرم/الحياة.

وفي إطار هاتين الضديتين يصبح صوت العذل مرادفاً لمعنى الاستسلام لسلطة الموت، من خلال تفعيل صورة البخل والحرص على المال لمصلحة الذات، وحرمان الآخرين منه.

وتأسيساً على هذا، فإن تمسك الشاعر الصعلوك بقيمة التبذير/ إهلاك المال على حد تعبير العاذلة يكون تعزيزاً لتأكيد قيمة البطولة الفردية في عالم الصعلكة، وهي تتخذ من صراعها مع مفردات الزمن وسيلة لحماية الإنسان وتحقيق قيمة البقاء.

وتتمظهر فاعلية الذات المتصعلكة في نص العذل بشكل جلي في قول الشاعر:

إني زعيـمٌ لَئِنْ لم تتركُوا عَذَلي ... أنْ يَسْأَلَ الحيُّ عنّي أهْلَ آفاقِ

أنْ يسألَ القومُ عنّي أهلَ مَعْرفَةٍ ... فلا يُخَبِّرُهُمْ عن ثـابِ لاقِ

يهدد الشاعر عاذلته بالانفصال الكلي «انفصال «مكاني» إن لم تترك النقد والعذل، وهو بهذا التهديد يمكّن فرديته من الظهور «إني زعيم...» كما يفكك علاقة الانتماء إلى الفكر الجمعي بتحقيق الغياب «أن يسأل الحي عني... »، مما يجعل القبيلة تعيش لحظة الفقد، وهي تبحث دائبة عن هذه الذات المتفردة.

إن المال في ثقافة الصعلوك ليس إلاّ أداةً ثقافية للخلاص من الفقر؛ لأنه -أي الصعلوك يعتقد أن الفقر مسبب للموت، وقاتل للحضور الإنساني في الحياة، لذا فإنّ

قانون الانتصار على الموت لا يتأتى إلاّ من خلال فكرة الإهلاك أو التبذير:

سدّد خلالك من مالٍ تجمّعه حتى تلاقي الذي كلّ امرىءٍ لاقِ

ومما تجدد الإشارة إليه في نصّ الصعلكة، أن الشعراء الصعاليك يحرصون دائماً على تأكيد فاعلية ذواتهم وتمجيدها، فهم يرون في فعل البطولة قهراً للزمن، وولادةً جديدة للحياة من خلال تحدّي الموت بالأدوات الثقافية الممكنة.

ولا شك في أنّ هذه الرؤية المتحصلة في ثقافة الصعلكة، جعلت الصعاليك يحققون فوقية الذات وانتصارها على حساب دونية الآخر المهزوم/ القبيلة، ولعلّ هذا ما يشي به قول تأبط شراً:

لَتَقْرَعَنَّ عليَّ السِّنَّ من نَدَمٍ إذا تَذَكَّرْتَ يوماً بعضَ أخلاقي

فغياب الصعلوك عن القبيلة في رأي الشاعر قمين بإحداث الإحساس بالندم على معاقبته وربّما خلعه، لأن المجتمع في اعتقاد الصعلوك في حاجة دائمة إليه، ولا سيّما عندما يتذكر بطولاته وكريم فعاله في الملّمات. وهكذا نلحظ أنّ «هذه الذات المتكلمة الطاغية في شعر تأبط شرّاً، تبلغ من العمق والسعة في الواقع والفن ما يجعلها تفيض على تأبّط نفسه فرداً وشاعراً، ويصبح خطاب الآخر (العاذلة) هو الأقرب إلى الذات الفردية الواقعية، ولكنها لا تستطيع في إطار قيم الجماعة أن تنطق به فتنسبه إلى ضمير غائب هو العاذلة»[٤٣].

ويتضمن خطاب العذل في نصّ الصعلكة حضوراً لصورة المرأة المعاتبة، كما في قول السليك بن السُّلَكة[٤٤]:

ألا عَتَبتْ عليَّ فَصَارمتني وأعْجَبَها ذَوو اللِّمَمِ الطِـوالِ[٤٥]

فإنّي يا بنـةَ الأقوام، أُربي على فِعْلِ الوَضيِّ من الرجـالِ[٤٦]

فلا تَصلِي بِصعْلوك نَؤُومٍ إذا أمسَى يُعَدُّ من العِيَـالِ

إذا أضـحى تفَقَّدَ منكبيه وأبْصَر لحْمَهُ حَذَرَ الـهُزالِ

ولكنْ كُلُّ صعْـلوكٍ ضَروبٌ بِنَصْلِ السيفِ، هاماتِ الرجَالِ

أشَابَ الرَّأسَ أني، كلَّ يومٍ أرى لي خالةً وسْطَ الرِّحــــالِ
يَشُقُّ عليَّ أنْ يَلقَيْنَ ضَيماً ويَعْجِزُ عن تخلّصِهِنَّ حالي

يكشف هذا النص عن صورة المرأة التي تمعن في سياسة الإعتاب للشاعر، وتتخذ موقف القطيعة منه؛ رغبة منها في التحول إلى غيره «وأعجبها ذوو اللمم الطوال».

والمرأة عند السليك ليست امرأة حقيقية من لحم ودم، وإنما هي امرأة رمزية تمثل صيغة ثقافية أو نتاجاً ثقافياً للمجتمع الذي أفرزها على هاته الشاكلة. وهي في عتابها هذا تمثل بطريقة غير مباشرة موقف السلطة القبلية في المجتمع الجاهلي من الأغربة الصعاليك كما هي الحال مع السليك في هذا النصّ. فقد «انفصمت تلك الرابطة الاجتماعية التي تربط بين الفرد ومجتمعه، وانحلَّ ذلك العقد الاجتماعي الذي يجعل من الفرد عضواً عاملاً لمجتمعه، متوافقاً معه، دائراً في فلكه، إذ رأى المجتمع في هؤلاء الصعاليك «شذّاذاً» خارجين عليه، غير متوافقين معه، فتنكر لهم، وتخلّى عنهم، وتركهم يواجهون الحياة دون أية حماية منه أو ضمان اجتماعي، ورأوا هم في مجتمعهم مجتمعاً مختلا، يسيطر عليه ظلم اجتماعي، وتسوده أنانية اقتصادية جائرة، وتنقصه عدالة اجتماعية تسوّي بين جميع أفراده، وتكافؤ في فرص العيش يهيئ لكل فرد فيه أن يأخذ بنصيبه من الحياة كما يأخذ سائر الأفراد»[٤٧].

ويسهم عتاب المرأة للشاعر في تعزيز مفهوم الطبقية والتمييز اللوني بوصفه ثقافة سائدة في العصر الجاهلي. فالمرأة تشيح بوجهها عن الشاعر العبد، وتعجب بالمراهقين المُدَلَّهين من الرجال، وهذا الموقف السلبي الذي تبنته المرأة ضد الشاعر، جعله يعمد إلى خلق أنساقه الذاتية التي تصور رؤيته؛ بغية الكشف عن زيف الرؤية والموقف لدى المرأة المعاتبة رمز النسق الجمعي.

ويبدو اعتزاز الشاعر بفرديته جلياً في قوله:

فإنّي يا بنةَ الأقوامِ، أربي على فِعلِ الوَضِيِّ من الرجالِ

ولعله يريد من خلال هذا الفخر أن يقوّض رؤية المرأة/القبيلة وسياسة التمييز بين أبنائها. فهو يوجه انتباهها إلَى قيمة الفعل لا إلى المظهر والشكل، ويميز لها بين نمطين متضادين كلياً من الصعاليك: الصعلوك النؤوم والصعلوك الضروب. أما النمط الأول، فهو صعلوك سلبي خامل لا يقوى على خدمة نفسه، ويصبح بسلوكه السلبي هذا عالةً على غيره «إذا أمسى يعدّ من العيال». وأما النمط الثاني، فهو الصعلوك البطل صاحب الهمّة في التعامل مع الأشياء «ولكن كلّ صعلوكٍ ضروب...»، وهذه الشخصية الإيجابية تنسجم تماماً مع صورة السليك نفسه.

ولذلك، فإنَّ عتاب المرأة /القبيلة للشاعر في مفتتح النص ورفضها له بفعل القطيعة والاتصال بالنموذج الصعلوكي السلبي، يعد في نظر الشاعر إجحافاً بحقّه؛ لأن الصعلوك الخامل لا يمكن أن يتحمّل مسئولية المجموع، بل إنّ تركيزه منصبٌّ على الاهتمام بجمال الجسد، وتكريس الجهد للمحافظة على هذه النرجسية الذاتية المفرطة:

إذا أضحى تفَقَّدَ منكبيهِ وأبْصَرَ لَحْمَهُ حَذَرَ الهُزالِ

فهذا النموذج في ثقافة السليك لن يستطيع مواجهة الزمَن، ومن ثمّ حماية ذمَار القبيلة، ولهذا كان من الأجدى بالمرأة/ القبيلة تركز على جمال الفعل وأن تتصل بنموذج السليك بدلاً من أن تضطهده وتقاطعه. فمثل هذا النموذج حَقيق بالصلّة والاحترام، إذ إنه يوظف جَسَده وكلّ ما يملك من قدرات ثقافية في خدمة المجموع والدفاع عنه.

ولا تقتصر مأساة الشاعر الصعلوك على هذا فحسب، وإنما تبلغ المأساة ذروتها عندما يصبح العُرْف لعنة تطارده باستمرار في مجتمع مؤسسٍ على القمع والطبقية:

أشَابَ الرَّأسَ أني، كلَّ يومٍ أرى لي خالةً وسْطَ الرِّحالِ

إنّ ظاهرة الرّق والعبودية التي يُمارسها المجتمع الجاهلي بحقّ الشاعر وكذلك الإماء السود، جعلته يفضح تلك القيم والأعراف التي تفرق بين البشر على أسس

لونية. وهكذا يكشف عجز البيت السابق «أرى لي خالةً وسط الرحال» عن صورةٍ للظلم الاجتماعي الذي تلحقه القبيلة بالمرأة السوداء، بحيث يضحى هذا الظلم ممارسة جماعية يوميّة يشيب لها الرأس.

لقد جعلت حالة التشرذم والشتات التي باتت تعيشها الأمة السوداء وسط الرحال، جعلت الشاعر ينصّب نفسه مدافعاً عن حقوقها المستلبة داخل المجتمع، وذلك بأن يرفع الظلم والحيف عنها، ويجعلها تتساوى مع غيرها من النساء الحرائر.

يَشُقُّ عليَّ أنْ يَلقَيْنَ ضيماً ويَعْجِزُ عن تخلّصِهِنَّ حالي

ثانياً: صورة المرأة الظاعنة

تعدّ النماذج الشعرية التي تبرز صورة المرأة الظاعنة عند الصعاليك نزيرة إذا ما قورنت بتلك التي وجدناها لديهم عن المرأة العاذلة. فرحلة المرأة الظاعنة ترتبط، كما تبدو في القصيدة الجاهلية، بأسباب قهرية كالطلل والحرب وغيرها تحول بينها وبين الثبات في حدود المكان[٤٨]. ومن ثمَّ فإن صورة الظعينة تضحى نتاجاً حتميّاً لفعل الزمن. وأمّا نصّ الصعلكة، فإنه يخلو من هذه المقدمات الطللية، ومن صورة المرأة الراحلة هرباً من نذير الحرب، لأن المرأة في شعر الصعلكة معادل موضوعي/ نسقي للقبيلة، مما يعني أن حركتها تكون باتجاه الزمن ضد الإنسان الصعلوك. وينضاف إلى ذلك أن الشاعر الصعلوك لا يرى في المرأة الظاعنة حبيبةً أو زوجةً يؤرقه عشقها، ويسعى جاهداً إلى الفناء بها أو البحث عنها، لأنها، كما قلنا: نسق مضمر أفرزته ثقافة المجتمع لقمع الشاعر، ولذلك فقد خلت نصوص الصعلكة من فكرة الرحلة أو البحث عن الآخر. ومن هنا «كان نصّ الصعلكة نصاً لا طقسياً، لا قبلياً لا زمنياً، بل كان نصاً ثورياً، مجسداً لوعي اجتماعي حادّ، ولصراع طبقي حاد»[٤٩].

ومن الأمثلة التي تتجلى فيها صورة المرأة الظاعنة، قول الشنفرى في تائيته[٥٠]:

ألا أمُّ عمرو أجمعــــت فاستقلَّتِ وما ودَّعَتْ جـــيرانَها إذْ تولَّت[٥١]
وقد سَبَقَتنا أمُّ عمرو بأمــــرها وكانت بـــأعناقِ المَطيِّ أظلَّتِ
بعينيَّ ما أمْسَتْ فباتت فأصبحتْ فقضَّت أمــوراً فاستقلَّت فوَلَّتِ
فواكَبِدا على أميمةَ بَعْدمـــــا طَمِعْتُ، فَهَبْها نعْمـةَ العيش زلَّتِ
فيا جـــارتى وأنتِ غيرُ مليمَةٍ إذا ذُكِـــرَتْ، ولا بذاتِ تَقَلَّتِ[٥٢]
لقد أعجبتني لا سَقُــوطاً قِناعُها إذا ما مَشَــتْ ولا بذاتِ تَلَفُّتِ
تَبيتُ بُعَيْدَ النَّوْمِ تُهْدي غَبُوقَهـا لجَـــارَتِها إذا الهديَّةُ قَلَّت[٥٣]
تحلُّ بِمَنْجَاةٍ مــــنَ اللَّوْمِ بيتَها إذا مــــا بُيُوتٌ بالمَذَمَّةِ حلَّتِ
كأنَّ لهــا في الأرْضِ نِسْياً تَقُصُّهُ عــــلى أمِّها وإنْ تكلِّمكَ تَبْلَتِ[٥٤]
أميمَةُ لا يُخزي نَثاها حَليــلَها إذا ذُكِرَ النِّسوانُ عــفَّتْ وَجَلَّت[٥٥]
إذا هــــو أمسى آبَ قُرَّةَ عَيْنِه مَآبَ السَّعيدِ لم يَسَلْ أيــنَ ظَلَّتِ
فَدَقَّتْ وجَلَّتْ واسْبَكَرَّتْ وأُكملَــتْ فلو جُنَّ إنْسانٌ من الحُسْنِ جُنَّت[٥٦]
فبِتْنا كـــأنَّ البيْتَ حُجِّرَ فوقَنا بِرَيحانَةٍ رِيحَتْ عِشـــاءً وطُلَّت[٥٧]
بِرَيحـــانَةٍ من بَطْنِ حَلْيَةَ نَوَّرَتْ لها أرَجٌ ما حَوْلَهـــا غيرُ مُسْنِتِ[٥٨]

يكشف هذا النصّ، للوهلة الأولى، عن صورتين للمرأة تتحركان في فضاء زمني متضاد. الصورة الأولى هي لأمّ عمرو الظاعنة آنياً، وأما الصورة الثانية فهي لأميمة المثال ماضوياً. ولكن على الرغم من الاختلاف الاسمي بين المرأتين ظاهريّاً، إلاّ أنّ كلتيهما تعدّان تشكيلاً ثقافياً واحداً على المستوى النسقي، وذلك انطلاقاً من موقف الشاعر النفسي والانفعالي تجاه المرأتين معاً.

فأم عمرو، إذن، رمزٌ ثقافي للقبيلة في لحظة الرحلة والفراق، حيث تجمع أم عمرو/القبيلة عدّتها، وتتخذ قرارها بالرحلة دون أن تشعر جيرانها«وما ودّعت جيرانها إذ تولّت».

ويرى الشاعر في رحيل أم عمرو استبداداً لا مثيل له؛ لأنّها لم تأخذ برأيه، فكان هذا التصرّف مفاجئاً للشاعر، ومعزّزاً للإحساس بالهامشية لديه «وقد سبقتنا أم عمرٍو بأمرها».

لقد كان حدث الرحلة في رؤية الشاعر سريعاً، وكأنَّ أم عمرو النسق الثقافي الجمعي في عجلة من الأمر للتخلص من مكانها الآني الذي تحلُّ فيه:

بِعينيَّ ما أمْسَتْ فباتت فأصبحتْ فقَضَّت أُموراً فاستقلّت فوَلّتِ

وقد بدت رحلة أم عمرو في نصّ الشنفرى متسمة بالسرعة والشمولية من خلال جلبة الصوت، الذي يوحي به حرف الفاء المتكرر خمس مرات في البيت الثالث «فباتت... فأصبحت... فقضَّت... فاستقلت... فولّت»، إذ يوحي مثل هذا الإيقاع الصوتي بمدى الرغبة الجامحة التي باتت تتملك أم عمرو بما هي نسق ثقافي تحاول الانفلات من حدود المكان.

إنَّ هذا الفراق المتمثل في رحلة المرأة/القبيلة ولَّد لدى الشاعر شعوراً بالوحدة في ظل غياب المجموع، ولهذا فإن معالم الفقد قد أخذت تطغى على نبرة صوته حيث يقول:

فواكَبدا على أُميمةَ بَعْدما طَمِعْتُ، فَهَبْها نِعْمةَ العيشِ زلَّتِ

ولابدّ من الإشارة إلى أنّ غياب (أميمة)/القبيلة الأم الحبيبة إلى نفس الشاعر لم يصب الشاعر بالإحباط والانكسار،على الرغم من إحساسه بفداحة التحوّل المفاجئ، حيث تبدو حالة الاعتداد بالذات واللامبالاة بهجرة القبيلة ماثلة في قوله: فهبها نعمة العيش زلت. ومن ثَمَّ، فإنّ طمع الشاعر بالمحافظة على العقد الاجتماعي، الذي يضمن له نعمة العيش في أفياء الجماعة لم يتحقق، مما حدا بالشاعر إلى البحث عن وسائل أو أدوات ثقافية جديدة يواجه بها تجربة الفقد.

تقترن هجرة «أم عمرو + أميمة» بمعنى الفعل التدميري الذي يحققه الزمن في إحداث القطيعة بين أفراد القبيلة. وليست المرأة الظاعنة في حركيتها نحو المجهول

إلاّ نتيجة حتمية لسلطة الزمن، ولذلك فقد كان استسلام النسق الأنثوي الرامز إلى الزمن بمثابة الخطأ أو الزّلل كما أشار الشاعر. وبناء على الموقف السلبي الذي اتخذته أم عمرو/ أميمة في بداية النصّ في رحلتها المفاجئة، فإن الشاعر يلجأ فيما يأتي من أبيات إلى خلق عالم إنساني نقيض لعالم أم عمرو الظاعنة. وهذا ما يبدو لأول وهلة في قوله:

فيا جارتى وأنتِ غيرُ مليمَةٍ إذ ا ذُكِرَت، ولا بِذَاتِ تَقَلَّتِ

تمثل الجارة في هذا البيت بديلاً إمكانياً وتصوراً جديداً يرمز إلى حالة الثبات الإنساني الذي يطمح الصعلوك إلى إيجاده. فهي ،إذن، وجود فضائي اجتماعي يتضاد كلية وصورة أم عمرو/القبيلة. كما أنّ حضورها الجديد يكشف للمتلقي سلبية المركز الذي تجسده أم عمرو وإيجابية الهامش المتمثل بصوت الشاعر الصعلوك. فأم عمرو مثلاً لم تودّع جيرانها في مشهد الرحلة، في حين نجد الشاعر يلتفت إلى جارته، ويحاورها: لكي يوجد علاقة روحية توحي بالاستقرار والطمأنينة بين الإنسان والإنسان كما يشي بذلك أسلوب النداء.

إنّ حدث الرحلة جعل الشاعر يشعر بالمفارقة الحادّة بين صورة أم عمرو في الماضي وصورتها حاضراً. فها هو ذا يخاطبها على الرغم من بعدها «فيا جارتي»، لكي يرسم لها الصورة المثالية التي يجب أن تكون عليها، أي إن الشاعر يصنع المفارقة من أجل أن يظهر سلبية النسق الجمعي في تعامله معه.

لقد كانت أم عمرو/ جارة الشاعر في الزمن الماضوي حريصةً على ديمومة العلاقة الإيجابية مع الشاعر؛ إذ إنها لا تلومه على أفعاله مهما كانت «وأنت غير مليمة إذا ذكرت»، ولا تصدر بحقه عقوبةً أو حرماناً بسبب بغضها له ولجرائره «ولا بذات تقلت».

ويمضي الشاعر في وصفه لأم عمرو/القبيلة المتخيلة ماضوياً، حيث يولّد لنا هذا الوصف مفارقةً عميقة في الموقف والرؤية. فأم عمرو على الصعيد الراهن تبدو

سلطة قمعية وقهرية تستبد بآرائها ولا تعطي الآخر/ الصعلوك قيمة حضورية من خلال المشاركة في الرأي. ولكنها في الماضي تستحوذ على إعجاب الشاعر؛ لأنّها ثابتة على القيم، بحيث لا يسمح لها حياؤها بافتعال ما يسيء إلى خصوصية العقد الاجتماعي، كما أنّها لا تبث الريبة من خلال مشيها أو حركتها بكثرة التلفّت، وكأنّها تقدم على تنفيذ أمرٍ خطير «ولا بذات تلفّت». وهذه الصورة الحالمة في رؤية الشنفرى لا تتسق وصورة أم عمرو الحالية، إذ إنّها بدت ساقطة القناع بفعل تهميشها لجيرانها/الشنفرى، وسرعة حركتها والتفاتها إلى فكرة الرحيل. ويفهم من ذلك ضمنًا أن علاقة أم عمرو بالشاعر متذبذبة بين الإيجاب تارة والسلب تارة أخرى. فالعلاقة بينهما تكون إيجابية في حالة اللاصعلكة حيث يندغم الشاعر بالقبيلة، كما أنها تصبح متحولة نحو دلالة السلب عندما ينخرط الشاعر في عالم التصعلك الذي لا يتواءم ومصالح أم عمرو/القبيلة. لذا فقد أشار جون فيسك John Fiske إلى أنّ «العلاقات الاجتماعية تفسر على أساس القوة الاجتماعية، وعلى أساس أن السيطرة أو الخضوع داخل بنية لا يكون في حالة ثبات أبداً، بل موقعاً للتنازع والصراع...، وفي مجال الثقافة فإن هذا التنازع يأخذ شكل الصراع من أجل المعنى، صراع تحاول في أثنائه الطبقات المهيمنة جعل المعاني التي تخدم مصالحها جزءًا من المعاني العامة للمجتمع ككل، في حين تقوم الطبقات الخاضعة بمقاومة ذلك بطرق شتى وبدرجات متفاوتة، محاولة تحقيق معانٍ تخدم مصالحها هي»[٥٩]. وتستمر صورة «الجارة» المثال حاضرة في تصوّر الشنفرى، لأنّه يحلم بتجسيد العلاقة الإنسانية الحميمة بينه وبين القبيلة من خلال تعزيز مفهوم الجارة:

تَبيتُ بُعيْدَ النَّوْمِ تُهْدي غَبُوقَها   لجَارَتِها إذا الهديَّةُ قَلَّت

تبدو حركة أم عمرو في الماضي ذات فاعلية واضحة، إنها تقهر مفردات الزمن «الفقر، والموت»، دحضاً لهيمنة الخواء الإنساني. وهذا ما يتضح بشكل فعلي من خلال تواصلها الدائم مع أفرادها، وتكريس جهدها وكرمها لصالح الآخرين لا سيّما

في زمن الجدب.

إنّ أم عمرو في فاعليتها الماضوية أضحت تشكل حضوراً نفسياً كبيراً في عيون أبنائها، فهي، كما يقول الشنفرى، سمت بأفعالها الكريمة، وطيب علاقتها مع جيرانها/أبنائها فوق كلّ منقصة أو لوم، مما يجعلها متفردة في هذا العمل الإنساني النبيل عن غيرها من القبائل:

تحُلُّ بِمَنْجَاةٍ من اللَّوْمِ بيتَها　　　　إذا ما بُيُوتٌ بالمَذَمَّةِ حلَّتِ

وما من شك في أن الشاعر يثبت الفاعلية لأم عمرو في الماضي، لكي يؤكد غياب هذه الفاعلية في الزمن الآني؛ إذ إن أم عمرو في الزمن الماضوي تتحرك ضدّ الزمن بخلق الحضور الإنساني في فضاء المكان، بيد أنهّا في الزمن الحالي تدمّر النسيج الاجتماعي بفعل خضوعها للزمن.

لقد بدت أم عمرو الماضوية، حريصة على ألا يكون الإنسان نسّياً أو ضحيّة للسلطة الزمنية، فهي صاحبة رسالة جليلة في الحياة، هدفها البحث الدائب عن الإنسان حتى تصنع عالم الحياة؛ لذا فإنّها بفعل هذه المقصدية التي نذرت لها نفسها تحمي الإنسان من التشرّد، وتحوله من لحظة الإحساس بالفقد والوحدة والنسيان إلى لحظة الاندغام بالجماعة، ومن ثَمَّ يتماهى الغائب أو النسي مع المجموع في أجواء تسودها الألفة والرحمة وروح الحوار:

كأنَّ لها في الأرْضِ نِسْيَاً تَقُصُّهُ　　　　على أمِّها وإنْ تكلِّمكَ تَبْلَتِ

وتتحول العلاقة الزوجية الإيجابية التي تجمع بين أميمة وزوجها في الماضي إلى صورة رمزية يتمناها الشاعر في ضوء علاقته بالقبيلة الراحلة. فأميمة مهما كان حديثها عن زوجها سواء أكان حسناً أم سيئاً، فإنّها لا يمكن أن تسبب له الخزي أمام الآخرين، وهي في نظر الشاعر تتفوق في هذا السلوك المحمود على غيرها من النساء. ونلحظ أنّ صورة أميمة في حفاظها على زوجها تجعلها محببة لديه، إذ إنها تبعث السعادة والراحة في نفسه بفعل بقائها في بيتها. وقد حققت أميمة من خلال

إدراكها لمسئولياتها ودورها الكبير في الحياة الزوجيّة قيمة البقاء الإنساني، وإضفاء صورٍ جمالية مرتبطة بمعاني الجلال والحسن والكمال والجنون الجميل، إنها بصفاتها هاته تمنح الحياة أبعاداً جمالية متنامية:

أُميمةُ لا يُخزي نَثَــاها حَليلَها إذا ذُكِرَ النِّســوانُ عفَّتْ وَجَلَّتِ
إذا هو أمسى آبَ قُــــرَّةَ عَيْنِه مَآبَ السَّعيــدِ لم يَسَلْ أينَ ظَلَّتِ
فَدَقَّتْ وجَلَّتْ واسْبَكَرَّتْ وأكملَتْ فلو جُنَّ إنْسانٌ مِن الحُسْنِ جُنَّتِ

فهذه الصورة الحميمة التي تنجزها أميمة، تغدو حلماً بالنسبة للشاعر، وهو يعيش حالةً من العداء والانفصام مع أمه الكبرى/ القبيلة. إنّه يتمنّى أن تكون صورة قبيلته مطابقة لصورة الزوجة المخلصة لزوجها، وهو الأمر الذي يفقده الشاعر على مستوى العلاقة البينية مع القبيلة آنيّاً.

وهكذا يرى الشنفرى أنّ صورة المرأة/القبيلة المثال أفلحت في تشكيل حالة التوحّد في إطار الوطن/المكان؛ إذ يعبر هذا التوحد عن حدث التصالح بين (الأنا/الصعلوك-والآخر/أم عمرو-أميمة-القبيلة).

ويحرص الشاعر كما نرى في البيتين الأخيرين على ذكر المكان والتحصّن به «فبتنا كأنّ البيت حجّر فوقنا... بريحانةٍ من بطن حلية...»، لكي يجلي أهمية ثبات الإنسان أمام الزمن؛ ولكي يكشف جمالية التعاون الإنساني من أجل البقاء في حيز المكان.

وتبرز عبارة «غير مسنت» في عجز البيت الأخير دلالةً مضمرةً تشي بحقيقة وعي الشنفرى بخطورة الزمن، إذ إن الزمن الليلي الذي أقدمت فيه أم عمرو على الرحيل في بداية النص لم يخلف سوى الجدب والدمار، أمّا الزمن الليلي الذي يصوّره الشنفرى/ في علاقته بأم عمرو في الزمن الماضوي(زمن التوحد والتصالح)، فإنه زمن يفوح عطراً وجمالاً «بريحانة ريحت عشاءً وطلّت»، مثلما يضحى في الوقت نفسه

نسقاً إشارياً إلى صورة الحياة الاجتماعية الهانئة.

ثالثاً: صورة المرأة العاملة

ويقصد بالمرأة العاملة في نصّ الصعلكة، تلك المرأة التي تشكل قيمة إيجابية في الحياة، من حيث إدراكها لواجباتها تجاه المجموع، ومن ثم حرصها على العمل في إطار الجماعة. وتبدو صورة المرأة العاملة، والحال هذه، مختلفة عن صورتي المرأة التي مرّ بنا ذكرهما: العاذلة، والظاعنة. فالمرأة العاملة في رؤية الشاعر الصعلوك ذات مركزية فاعلة في تعاملها مع الواقع المعاين من خلال تركيزها على ثقافة العمل. أمّا المرأتان العاذلة والظاعنة، ففي مشهديتهما تفعيل لثقافة الصوت في الحالة الأولى، وثقافة الموت في الحالة الثانية، وكلتاهما تخضعان في نص الصعلكة لسيرورة الزمن وسلطته.

ومن النماذج الشعرية التي تتمرأى فيها صورة المرأة العاملة، ما نجده في تائية الشنفرى من وصف دقيق وكلّي لعوالم هذه المرأة.

يقول الشنفرى[٦٠]:

وأُمِّ عيَـــــالٍ قَدْ شَهِدْتُ تَقُوتُهم ... إذا أطْعَمَتْهُم أوتَحَت وأقَلَّـــــت[٦١]

تَخافُ علينا العَيْلَ إن هي أكْثَرَتْ ... ونحنُ جياعٌ أيَّ آلٍ تَـــــــأَلَّت[٦٢]

وَمَا إنَّ بِهَا ضِنٌّ بما في وِعَـــائِها ... ولكنَّها من خيــــفَةِ الجُوعِ أبْقَت[٦٣]

مُصَعْلَكَةٌ لا يَقْصُرُ السِّتْرُ دُونَـــها ... ولا تُرتَجى للبيْـــتِ إنْ لم تُبَيِّت[٦٤]

لها وَفْضَةٌ فيها ثلاثونَ سَيْحَفــــاً ... إذا آنَسَتْ أُولى العَـدِيِّ اقشَعَرَّت[٦٥]

وتأتي العَدِيَّ بارزاً نصفُ ساقِهـا ... تَجُولُ كَعَيْرِ العـــــــانَةِ المُتَلَفِّت[٦٦]

إذا فَزِعُوا طارَتْ بأبيضَ صــارِمٍ ... ورامَتْ بما في جَفْــرِها ثُمَّ سَلَّت[٦٧]

حُسَامٍ كَلَوْنِ المِلْحِ صَافٍ حَـديدُهُ ... جُرازٍ كأقْطَاعِ الغَديـــــرِ المُنَعَّت[٦٨]

تراها كأذْنابِ الحَسِيلِ صَــوادراً ... وقَدْ نَهِلَتْ مِنَ الدِّمـــــاءِ وعَلَّت[٦٩]

تشكل عبارة «وأم عيال» في تائية الشنفرى مفتاحاً نسقياً محمّلاً بالدلالات المضمرة التي تحيل إلى عالم الصعلكة. فحضور الأنثوي يشي بحقيقة تمسك الشاعر بفكرة الأمومة أو الطوطم الذي يلتفّ حوله، وينتسب إليه كي يحقق ذاته، ويحافظ على استمرارية خصوصية النوع البشري.

ومما يجدر ذكره، أنّ صورة المؤنث تبدو على علائقية وشيجة بمفهوم العمل في ثقافة الشعراء الصعاليك، حيث تبدو المرأة التي يصورها الشنفرى ذات فاعلية بطولية لا متناهية. فهي امرأة فحولية تحمل رسالة هادفة في الحياة، حيث يكون همّها الأول إنقاذ من ينتمي إلى عالمها من الفقر والموت «تخاف علينا العيلَ إن هي أكثرت...».

وثمة سؤال يراه الدارس جديراً بالطرح في معرض الحديث عن صورة «وأم عيال» عند الشنفرى، هو: لماذا لجأ الشاعر إلى خلق عالمٍ أنثوي جديدٍ يتمتع بخصائص وسمات ذكورية مطلقة؟

إنّ الإجابة عن هذا السؤال تحتم علينا استذكار ما شوّرنا إليه في بداية التائية، حيث بدا الشاعر منفعلاً بسبب إغفال أم عمرو/ النسق الممثل لصوت المجتمع لحضور الشاعر ودوره في إطار الجماعة والمكان؛ إذ إنها أقدمت على الرحيل بتكتّم أثار حفيظة الشاعر. والشاعر في هذا المقطع الجديد «وأم عيال» يستحدث نسقاً أنثوياً رامزاً إلى رابطة الصعلكة، بوصفها نظاماً جماعياً متمرداً على سلطة القبيلة. وهذا النسق الأنثوي الجديد يكون في رؤية الشنفرى بديلاً حقيقياً لعالم أمّ عمرو؛ إذ تتجلى فيه جوانب إنسانية كثيرة كان الشاعر قد افتقدها في علاقته بنسق أم عمرو.

ومن أبرز جوانب التضاد بين صورتي (أم عمرو/ أم عيال)، أن الأولى ينتفي فيها البعد الإنساني الأمومي الذي يضمن علاقة إيجابية بين الحاكم والمحكوم. ولعلّ في تركيز الشاعر على مفردات مثل «أم عيال... تخاف علينا العيل» دالاً ملموساً على حضور الإنسان الفادي/المنقذ الذي يخلّص من ينتمون إلى فكره وأعرافه من عقدة

الخوف وسلطة الزمن «تخاف علينا ... ونحن جياع».

وإذا كانت (أم عيال) في هذا النصّ تشير إلى سيد الصعاليك تأبط شرّاً، «لأنّهم حين غزوا جعلوا زادهم إليه، وكان يقتر عليهم مخافة أن تطول الغزاة فيموتوا جوعاً»[٧٠]، فإنّ هذه النمذجة للذكوري المتصعلك بهيئة الأنثى يؤكّد قدرة الشاعر على توليد أنساقه وتفعليها حتى تعوّضه عن فداحة الحرمان، وتساعده على تدمير لحظة الخوف من الزمن.

إنّ نموذج (أم عيال) يكشف لنا عن علاقة حميمة بين الأم/ الصعلوك وأبنائها الصعاليك، فهي أمٌّ رءوم توظف عقلها من أجل أن تصنع سياسةً حكيمة تعطّل قوة الزمن وتحيي فاعلية الإنسان «أيّ آلٍ تألّت».

ويتضح للمتلقي من خلال صورة «أم عيال» أنّ سياستها قائمة في تعاملها مع صعاليكها على مجابهة خطرين مهمين مرتبطين بالزمن هما «الجوع، والأعداء». وهما خطران أغفلتهما أمّ عمرٍو عندما جعلت جيرانها عرضةً للتشرّد والهلاك بسبب رحيلها الطارئ.

أما الخطر الأول/ الجوع فقد واجهته «أمّ عيال» من خلال انتهاج سياسة الاقتصاد في الطعام؛ إذ إنّها تمنح عيالها/ صعاليكها القليل من الزّاد حتّى لا يقعوا فريسة للجوع والتشرد في لحظة ما:

وَمَا إنّ بِهَا ضِنٌّ بِما في وعَائِها ولكنَّها من خِيفَةِ الجُوعِ أَبْقَتِ

ونرى الشنفرى يفصح بعد ذلك عن هوية المرأة العاملة، عندما يصفها بأنّها «مصعلكة». ولا نستغرب هذا؛ لأنّ الميسم الذكوري الذي تحمله أم عيال يؤهلها لأن تمتلك مقومات القدرة على مواجهة أحداث الزمن وتقلباته.

ولا غرو في أنّ خاصية القوة الماثلة في صورة «أم عيال» مكنتها، بحق، من تأسيس نظامٍ أخلاقي للصعلكة؛ إذ يسعى هذا النظام الصعلوكي إلى خلق ضربٍ من التماهي الروحي بين (الأم/ والصعلوك الحاكم والعيال/الصعاليك)؛ إذ تنتفي منه

معايير الطبقية والتحيز التي كانت سائدة في نظام أم عمرو/القبيلة. ولذلك تبدو سياسة «أم عيال» واضحة لأفرادها غير معميّة «لا يقصر الستر دونها»، كما أنها لا تماثل سياسة أم عمرو التي أجمعت أمرها بليل «فقضّت أموراً فاستقلّت فولّت». كما أنّ أم عيال تكون في حركةٍ دولابية دائمة، فهي لا تركن إلى الدعة أو الراحة ولا تكف عن العمل إلاّ بإرادتها «ولا ترتجى للبيت إن لم تبيت»؛ لأنّها ذات إنسانية عاملة مسكونة بهاجس الخوف على عيالها.

وأمّا الخطر الآخر الذي بدت أم عيال/ نسق الصعلكة في صراع معه فهو «العدو». فالنموذج الصعلوكي/ الفادي لا يتخلى عن دوره في حماية أفراده من الأعداء، فهو في حالة تأهب مستمر للقتال:

لهـا وَفْضَةٌ فيها ثلاثونَ سَيْحَفاً	إذا آنَسَتْ أُولى العَدِيِّ اقشَعَرَّتِ
وتأتي العَدِيَّ بارزاً نصفُ ساقِها	تَجُولُ كَعَيْرِ العـانَةِ المُتَلَفِّتِ
إذا فَزِعُوا طارَتْ بأبيضَ صارمٍ	ورامَتْ بمـا في جَفْرِها ثُمَّ سَلَّتِ

تحوي هذه الأبيات في جوّانيتها إضماراً نسقياً يمكن أن ننعته بالموقف الأيديولوجي إزاء الأحداث الجسيمة التي تواجه أي نظام فكري. وبما أنّ الصعلكة تشكل، من وجهة نظر الدارس، نظاماً جماعياً له أهدافٌ اشتراكية[٧١]، ومواقف أيديولوجية مناهضة ومتمردة على أعراف نظام فكري مضاد هو القبيلة، بما أن ذلك كذلك، فإن مسألة حياة هذا النظام الصعلوكي تفرض على أفراده/عياله الذبّ عنه وحراسته بوصفه حرمة مقدّسة لا يمكن استباحتها «تجول كعير العانة المتلفّت».

إنّ أم عيال تبذل طاقتها القتالية من أجل تكريس معنى الأمن لأبنائها «إذا فزعوا طارت بأبيض صارم»، كما أنّها تجعل الدّم فعلاً تطهيرياً يشفي غليلها من الأعداء «وقد نهلت من الدماء وعلّت». إنّها ذاتٌ فاعلةٌ تحفظ حقوق الصعاليك وكرامتهم، مثلما تنتقم في الوقت نفسه من كلّ عدوّ يمكن أن يطاردهم أو يحاول الاقتصاص منهم بفعل جرائرهم. لقد حملت صورة أم عيال في رؤية الشنفرى بعدين إنسانيين

متلازمين: أحدهما أمومي/ أنثوي نلمح فيه قيم العطف والتعاون التي تسود عالم الصعلكة، والآخر بعدٌ رجولي تتعزز فيه ملامح التضحية والفداء. ولا مراء في أن كلا البعدين يسهم إسهاماً فاعلاً في تأكيد معنى الانتصار على الزمن. ولهذا فإننا نلحظ أنّ «شخصية الشاعر الصعلوك-إلى جانب فرديتها فيها جانب «جماعي»، ولسنا نعني بالجماعة فناء الشاعر الصعلوك في جماعته فناء يشبه الشاعر القبلي في قبيلته، وإنما نعني بها ذلك التشابه أو الاشتراك بين أفراد جماعة الصعاليك في المقومات الشخصيّة»(٧٢).

الخاتمة

لقد تمكنت هذه القراءة النقدية الثقافية، تنظيراً وإجراءً، من الكشف عن فاعلية الصورة ودورها في تشكيل الأنساق الثقافية الرامزة داخل النص الشعري. وبدا البناء الصوري والجمالي في نصّ الصعلكة غير بريء؛ إذ وظف الشعراء الصعاليك المرأة بوصفها رمزاً يعكس تجربتهم الواقعية والمريرة في حدود علاقتهم بالمجتمع الجاهلي، وبوصفها نسقاً ثقافياً يتجاوز حدود المرئي والظاهر إلى أبعاد المضمر النسقي الذي تتضح في شفراته تلك العيوب النسقية الماثلة في عقلية المجتمع الجاهلي. فقد تعامل ذلك المجتمع مع الصعلوك بوصفه ضدّاً آخر، فجرّده من كلّ المعاني التي تعزّز إنسانيته وتحقق كرامته، ولذلك فقد كان اختيار الشاعر الصعلوك لنموذجي المرأة «العاذلة، والظاعنة» موفقاً من أجل تعرية القيم الزائفة التي تسود مجتمعه، فهي قيم مؤسسة على ثقافة أو ثقافات القمع والتسلط والاضطهاد والتمييز الطبقي. فالمرأة العاذلة – كما أوضحت القراءة الثقافية – رمزٌ إلى القبيلة التي تمارس سياسة القمع تجاه الشاعر الصعلوك من خلال إعلاء الصوت والإلحاح في اللوم والانتقاد؛ لكي تثبت صحة رؤيتها للأشياء، ولكي تحاول إخضاع الصعلوك المتمّرد لصوتها ونصحها ورؤيتها.

وأمّا المرأة الظاعنة - كما تجلّت صورتها في الدراسة - فهي تمثّل صيغة نسقية أخرى تعبّر عن فداحة إحساس الشاعر الصعلوك بالظلم والهامشية في نطاق القبيلة. فرحلة المرأة في نص الصعلكة إشارة مضمرة إلى تخلّي القبيلة عن ابنها الصعلوك، الأمر الذي يجعل هذا الصعلوك يقف وحيداً في مواجهة أعباء الحياة وتعقيداتها.

وأمّا الشاعر الصعلوك فقد عامل قبيلته بالمثل أيضاً؛ إذ إنّه نجح في استحداث عالمه الجديد-عالم الصعلكة من خلال رمزية المرأة ذاتها. وقد كان هذا النسق الأنثوي الرامز إلى حركة الصعلكة ناقضاً وناسخاً لصورتي العذل والهجر.

فإذا كانت صورتا المرأة العاذلة والمرأة الظاعنة توحيان بمعنى الرضوخ والاستسلام لسلطة الزمن، والهروب من مواجهة إحداثيات الواقع، فإن صورة المرأة العاملة المتصعلكة تركز في تشكلها على إبراز فاعلية الإنسان في مواجهة العدم والفناء، من خلال بناء مجتمع أو عالم جديد قائم على مفهوم المساواة واحترام قدرات الفرد العامل في إطار المجموع.

الحواشي والتعليقات

١- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري-دراسة في النظرية والتطبيق، مكتبة الكتاني، إربد، الأردن، ١٩٩٥م، ص٨٥.
٢- جاكوب كورك، اللغة في الأدب الحديث-الحداثة والتجريب، ترجمة: ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٩م، ص٢٤١.
٣- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري (مرجع سابق)، ص ص ٨٥،٨٦.
٤- بول دي مان، العمى والبصيرة -مقالات في بلاغة النقد المعاصر، تحرير فلادغوزيتش، ترجمة: سعيد الغانمي، المجلس الأعلى للثقافة (المشروع القومي للترجمة)، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص٤.
٥- جون كوين، اللغة العليا-النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٠م،ص١٤٥.
٦- تيري إيجلتون، النقد والأيديولوجية، ترجمة: فخري صالح، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥م، ص٢٣٨.
٧- تيري إيجلتون، النقد والأيديولوجية،(مرجع سابق)، ص٣٨.
٨- المرجع نفسه، ص٣٨.
٩- Dick Hebdige, From Culture to Hegemony, (Literary Criticism Literary and Cultural Studies), Robert Con Davis and Ronald Schleifer, Longman, New York, Fourth Edition, p.660
١٠- Ibid, p.660
١١- Ibid, p.660
١٢- Stuart Hall, Cultural Studies: Two Paradigms, (Literary Criticism-Literary and cultural Studies), p.666.
١٣- Ibid, p.666
١٤-ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي-إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً،المركز الثقافي العربي (الدار البيضاء-المغرب، بيروت -لبنان)،ط٣، ٢٠٠٢م، ص٨١.
١٥- دليل الناقد الأدبي، ص٨٠.
١٦- عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه - دراسة في سلطة النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٢٩٨، نوفمبر ٢٠٠٣م، ص ٢٥٦. والمرجع الأصيل الذي أحال إليه هو:

Stephen Greenblatt, Renaissance Self - fashioning: From More to Shakespeare (Chicago:Chicago University Press1980), p.5

١٧- Stephen Greenblatt, Resonance and Wonder, Literary Theory Today, Edited by Peter Collier and Helga Geyer-Ryan, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1990,p78.

١٨- عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، ص ٢٥٤، والمرجع الأصيل الذي أحال إليه:
Louis Montrose, Professing the Renaissance, op.cit.,p.240.

١٩- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي-قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي(الدار البيضاء-المغرب، بيروت-لبنان)، ط٢، ٢٠٠١م، ص٧٩.

٢٠- إيان كريب، النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، ترجمة: محمد حسين غلوم، مراجعة: محمد عصفور،عالم المعرفة، الكويت، العدد٢٤٤، إبريل/نيسان ١٩٩٩م، ص٧١.

٢١- أمبرتو إكو، تحليل اللغة الشعرية، مقال ضمن كتاب: في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم:أحمد المديني، دار الشئون الثقافية العامة«آفاق عربية»، بغداد، ط١ ١٩٨٧، ص ٩٢،٩٣.

٢٢- كمال أبو ديب، الرؤى المقنّعة - نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي: البنية والرؤيا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦،ص٥٨٠.

٢٣- ومن هذه الدراسات مثلاً: يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر، ط٤، (د.ت)، وينظر على سبيل المثال تعليقه على ميمية عمرو بن برّاقة، حيث يستهل الشاعر قصيدته بحديث بينه وبين صاحبته، ص٢٦٨، وكذلك عبد الحليم حفني، شعر الصعاليك- منهجه وخصائصه،الهيئة المصرّية العامة للكتاب،١٩٨٧.فقد خاطب عروة بن الورد في قصيدته الرائية امرأة حقيقية، ينظر: ص١٨٧. كما تغزّل الشنفرى في تائيته بامرأة حقيقية أيضاً، ينظر ص٣٣٩ من الكتاب، ومن تلك الدراسات أيضاً: إبراهيم السنجلاوي، العاذلة في الشعر الجاهلي: المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت،عدد(٢٨)، المجلد السابع، خريف ١٩٨٧، فقد فسّر السنجلاوي صوت العاذلة (أم حسّان) في رائية عروة (أقلّي عليّ اللوم يا بنة منذر...) ،بأنّها زوج الشاعر على جهة الحقيقة، راجع الدراسة ص ٣٦. وينظر أيضاً قراءة: محمد عبد العزيز الموافي في تائية الشنفرى (ألا أم عمرو أجمعت فاستقلّت...)تحت عنوان: رؤية جديدة لقصيدة قديمة، جذور التراث،النادي الأدبي الثقافي بجدة، العدد الثاني، سبتمبر ١٩٩٩،ص١١٠، إذ رأى في أمّ عمرو حبيبةً حقيقية للشاعر، وهي رؤية تتشابه ورؤية:عبد القادر عبد الحميد زيدان، التمرد والغربة في الشعر الجاهلي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط١, ٢٠٠٣، ص١٤٠، وذلك من خلال إشارته إلى أنّ تائية الشنفرى بعيدة عن عالم

الصعاليك، لا سيما في مقدمتها الغزلية التي يتحدث فيها عن رحيل حبيبته.

٢٤- ينظر عبد الله الغذامي، الزواج السردي: الجنوسة النسقية، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد ٦١-شتاء٢٠٠٣م، ص٧٨.

٢٥- أبو تمام (حبيب بن أوس الطائي)، كتاب الوحشيات (الحماسة الصغرى)، علّق عليه وحققه: عبد العزيز الميمني الراجكوتي، وزاد في حواشيه: محمود محمد شاكر، دار المعارف بمصر، (د.ت)،ص٣١.

٢٦- التلفة:الهلاك.

٢٧- البطين: العظيم البطن.

٢٨- الأصمعي،الأصمعيات، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف بمصر، ط٧، ١٩٩٣م، ص ص ٤٣-٤٥.

٢٩- الصّير: القبر.

٣٠- الكناس: اسم موضع.

٣١- التخلية: الطلاق، كنّى بها عن قتله.

٣٢- الضبوء: اللصوق بالأرض والاستتار ليختل الصيد. الرجل:الرجالة. المنسر:الجماعة من الخيل بين الثلاثين إلى الأربعين.

٣٣- الأقتاد: خشب الرحل. الصرماء: الناقة قليلة اللبن. المذكر: التي تلد الذكور، وهو أفظع ما يكون من نتاج العرب وأبغضه إليهم.

٣٤- فجوع: تفجع الناس. مزلّة: تزلّ بأهلها.

٣٥- الخفض: الدعة ولين العيش.

٣٦- ينظر حول أسطورة الهامة: شهاب الدين النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، السفر الثالث، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، (د.ت)، ص١٢١.

٣٧- تأبّط شرّاً، ديوان تأبّط شرّاً، إعداد وتقديم طلال حرب، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٦، ص ص ٥٠،٥١.

٣٨- العذالة: الكثير العذل. الخذالة: الذي يكثر خذلان صاحبه. الأشب: المخلط المعترض.

٣٩- ثوب صدق: عنى به الثوب الجيد. البزّ: الثياب أو السلاح. الأعلاق: كرائم الأموال.

٤٠- ثابت: تأبط شراً نفسه.

٤١- الخلال: جمع خلة وهي الحاجة والفقر.

٤٢- قرع سنّه: صكها ندماً.

٤٣-أحمد بوزفور، تأبط شعراً: دراسة تحليلية في الشعر الجاهلي، نشر الفنك،الدار البيضاء،(د.ت)، ص٩٧.

٤٤- السليك بن السلكة. ديوان السليك بن السلكة، قدّم له وشرحه: سعدي الضنّاوي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤م، ص ص ٨٧،٨٩.

٤٥- صارمتني: قاطعتني. اللمم: جمع لِمّة، وهي شعر الرأس إذا كان فوق الوَفرة. وذوو اللمم الطوال: المراهقون الذين يتركون شعرهم يطول.

٤٦- أربي: أزيد. الوضي: النظيف، الحسن، الجميل.

٤٧- ينظر:يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي (مرجع سابق)، ص ص ٥٤،٥٥.

٤٨- ينظر حول هذا: حسن البنا عز الدين، شعرية الحرب عند العرب قبل الإسلام-قصيدة الظعائن نموذجاً، دار المفردات للنشر والتوزيع،الرياض،ط٢، ١٩٩٨م.

٤٩- ينظر: كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة(مرجع سابق)، ص٥٨٤.

٥٠- المفضل الضبّي، المفضليات، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون. دار المعارف بمصر، ط١٠، ١٩٩٢، ص ص ١٠٨-١١٢.

٥١- أجمعت: عزمت أمرها.

٥٢- مليمة: تأتي ما تلام عليه. تقلت: تبغضت.

٥٣- الغبوق: اللبن يشرب مساء.

٥٤- النسي: الشيء المفقود المنسي. أمّها: قصدها ومهلها. تبلت: تنقطع في كلامها لا تطيله.

٥٥- النّثا: ما أخبرت به عن الرجل من حسن أو سيئ.

٥٦- اسبكرت: اعتدلت واستقامت.

٥٧- حجّر: أحيط. طلت: أصابها الطلل وهو الندى.

٥٨- مسنت: مجدب.

٥٩- عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه (مرجع سابق) ص ص ٢٦٢،٢٦٣، والمصدر الذي استشهد به هو: John Fiske, Culture, Ideology, Interpretation, op.cit.,p.p305-306.

٦٠- المفضليات (مصدر سابق)، ص ص١١٠،١١١.

٦١- أمّ عيال: أراد تأبط شرّاً. أوتحت: أعطت قليلاً.

٦٢- الفقر. أيّ آلٍ تألّتِ: أي سياسة ساست.

٦٣- الضن: البخل.

٦٤- مصعلكة: صاحبة صعاليك وهم الفقراء. لا يقصر الستر دونها: لا تغطي أمرها.

٦٥- الوفضة: جعبة السهام. السيحف:السهم العريض النصل. العدي: الأعداء.

٦٦- العير: حمار الوحش.

٦٧- الجفر: كنانة السهام.

٦٨- جراز: السيف القاطع. أقطاع الغدير: أجزاء الماء يضربها الهواء فتنقطع ويبدو بريقها.

٦٩- الحسيل: أولاد البقر.

٧٠- انظر المفضليات، ص١١٠، هامش رقم (١٩).

٧١- حول مفهوم الاشتراكية عند الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ينظر: يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي(مرجع سابق)، ص٤٩.

٧٢- يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨١م،ص١٨٨.

المصادر والمراجع

١-العربية:

- الأصمعي(عبد الملك بن قريب). الأصمعيات، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف بمصر، ط٧، ١٩٩٣م.
- أبو تمام (حبيب بن أوس الطائي)، كتاب الوحشيات (الحماسة الصغرى)، علّق عليه وحققه: عبد العزيز الميمني الراجكوتي، وزاد في حواشيه: محمود محمد شاكر، دار المعارف بمصر، (د.ت).
- أبو ديب، كمال، الرؤى المقنّعة-نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي: البنية والرؤيا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م.
- بوزفور، أحمد،تأبط شعراً: دراسة تحليلية في الشعر الجاهلي، نشر الفنك،الدار البيضاء،(د.ت).
- تأبّط شرّاً، ديوان تأبّط شرّاً، إعداد وتقديم: طلال حرب، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٦م.
- حفني،عبد الحليم، شعر الصعاليك-منهجه وخصائصه، الهيئة المصرّية العامة للكتاب،١٩٨٧م.
- حمودة،عبد العزيز ، الخروج من التيه-دراسة في سلطة النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٢٩٨، نوفمبر٢٠٠٣م.
- خليف، يوسف، دراسات في الشعر الجاهلي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨١م.
- خليف،يوسف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي،دار المعارف، مصر، ط٤، (د.ت).
- الرباعي،عبد القادر، الصورة الفنية في النقد الشعري-دراسة في النظرية والتطبيق، مكتبة الكتاني،

إربد، الأردن، ١٩٩٥م.
- الرويلي ، ميجان والبازعي، سعد ، دليل الناقد الأدبي-إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً، المركز الثقافي العربي(الدار البيضاء-المغرب، بيروت -لبنان)، ط٣، ٢٠٠٢م.
- زيدان، عبد القادر، التمرد والغربة في الشعر الجاهلي،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية،ط١، ٢٠٠٣م.
- ابن السلكة، السليك، ديوان السليك بن السلكة، قدّم له وشرحه:سعدي الضنّاوي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤م.
- السنجلاوي، إبراهيم، العاذلة في الشعر الجاهلي، المجلة العربية للعلوم الإنسانية،جامعة الكويت، العدد(٢٨)، المجلد السابع، خريف ١٩٨٧م.
- الضبّي، المفضل ، المفضليات، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف بمصر، ط١٠، ١٩٩٢م.
- عز الدين،حسن البنا ، شعرية الحرب عند العرب قبل الإسلام-قصيدة الظعائن نموذجاً، دار المفردات للنشر والتوزيع،الرياض،ط٢، ١٩٩٨م.
- الغذامي،عبد الله ، الزواج السردي:الجنوسة النسقية، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد ٦١-شتاء ٢٠٠٣م.
- الغذامي،عبد الله، النقد الثقافي-قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي(الدار البيضاء-المغرب، بيروت-لبنان)، ط٢، ٢٠٠١م.
- الموافي، محمد عبد العزيز، رؤية جديدة لقصيدة قديمة، جذور التراث، النادي الأدبي الثقافي بجدة، العدد الثاني، سبتمبر ١٩٩٩م.
- النويري ، شهاب الدين ، نهاية الأرب في فنون الأدب، السفر الثالث، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، (د.ت).

٢- المترجمة

- إكو، أمبرتو، تحليل اللغة الشعرية، مقال ضمن كتاب: في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم:أحمد المديني،دار الشئون الثقافية العامة «آفاق عربية»،بغداد، ط١، ١٩٨٧م.
- إيجلتون، تيري، النقد والأيديولوجية، ترجمة: فخري صالح، المجلس الأعلى للثقافة (المشروع القومي للترجمة)، ٢٠٠٥م.

- دي مان، بول، العمى والبصيرة - مقالات في بلاغة النقد المعاصر، تحرير فلادغوزيتش، ترجمة: سعيد الغانمي، المجلس الأعلى للثقافة (المشروع القومي للترجمة)، القاهرة، ٢٠٠٠م.
- كريب، إيان، النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، ترجمة: محمد حسين غلوم، مراجعة: محمد عصفور،عالم المعرفة، الكويت، العدد٢٤٤، إبريل/نيسان ١٩٩٩م.
- كورك،جاكوب . اللغة في الأدب الحديث-الحداثة والتجريب، ترجمة: ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٩م.
- كوين، جون، اللغة العليا-النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٠م.

٣-الأجنبية

- Fiske, John, Culture, Ideology, Interpretation, op.cit.
- Greenblatt, Stephen, Renaissance Self-fashioning: From More to Shakespeare(Chicago:Chicago University Press 1980).
- Greenblatt, Stephen, Resonance and Wonder, Literary Theory Today, Edited by Peter Collier and Helga Geyer-Ryan, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1990.
- Hebdige, Dick, From Culture to Hegemony, (Literary Criticism Literary and Cultural Studies), Robert Con Davis and Ronald Schleifer, Longman, New York, Fourth Edition,1998.
- Montrose, Louis, Professing the Renaissance, op.cit.